

Predella journal of visual arts, n°59, 2026 www.predella.it - Miscellanea / Miscellany 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Livia Fasolo, Elena Pontelli, Sara Tonni

Assistenti alla Redazione / *Assistants to the Editorial Board:* Diletta Ceccarelli, Giovanni Pietro Podestà

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Matilde Medri, Elisabetta Tranzillo

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Starting from Vincenzo Gemito's 1915 tempera copy of a Borghese painting then misattributed to Pier Paolo Bonzi (later recognised as Caravaggio's Bacchino malato), the article combines a close visual analysis of the sheet with a reconstruction of the Galleria Borghese's 1915 display and taxonomic ordering, based on historical guides and archival photographs. Reassessing the post-war "Gemito-Caravaggio" debate (notably Corrado Maltese, 1952-1960), it argues that the copy – through selective emphasis, tonal handling, and compositional shifts – functioned as a technical and cognitive tool that enabled Gemito to "understand" Caravaggio in 1915 ahead of later scholarship.

Estate 1915: lo scultore napoletano Vincenzo Gemito (1852-1929) si trova a Roma. Lo attestano lo scambio epistolare con la figlia Giuseppina e uno splendido disegno a tempera su cui l'artista appunta in basso a destra, come su un diario, «dal detto il Gobbo. / Museo Borghese Roma 1915 / luglio» (figg. 1-2)¹. Salvo che per lo sfondo e pochi dettagli, il foglio riproduce fedelmente il giovane con attributi bacchici della tela che nel 1927 Roberto Longhi battezzò *Bacchino malato* e ricondusse alla giovinezza di Caravaggio². Anche se quest'ultimo dipinto aveva una provenienza antica e sicura (rientrava tra i pezzi sequestrati nel 1607 al Cavalier d'Arpino da papa Paolo V poi donati al cardinal nepote Scipione Borghese)³, quando Gemito lo vide e copiò era noto come *Satiro con frutta* e attribuito a Pier Paolo Bonzi detto il Gobbo de' Carracci. Il malinteso era probabilmente dovuto alla confusione con un'opera di tema analogo di Bonzi nella collezione Borghese dal 1790, la *Testa di Satiro coronata di pampini*; un ulteriore qui pro quo nel nome condusse poi all'improbabile attribuzione a Ludovico Carracci nell'inventario fidecommissario del 3 giugno 1834⁴. Tale errore nell'errore ebbe comunque vita breve: sul finire del secolo tornò infatti, ancora una volta, il nome di Bonzi. Con questa paternità l'opera venne indicizzata nelle guide storiche della Galleria Borghese, da quella di Adolfo Venturi del 1893 a quella di Giovanni Giusti del 1914⁵, e fu presentata in una semplice cornice otto-novecentesca munita dalla targhetta «P.P. Bonzi d. Il Gobbo di Carracci 1570-1630». L'etichetta è documentata da una fotografia nella quale una posticcia cancellatura tracciata a mano – probabilmente dopo il riassetto attributivo delle *Precisioni* longhiane nel 1927 – tenta di correggere il maldestro errore (fig. 3). Che cosa spinse, allora, lo scultore a confrontarsi con questa tela già ampiamente fotografata, ma svalutata dalla critica? In quali condizioni visitò il museo romano e perché la sua attenzione fu

catalizzata dal giovane Bacchino? Poiché il nesso Gemito-Caravaggio non è un argomento nuovo agli studi, la storia critica del loro dialogo, l'analisi visiva del disegno e la ricognizione delle condizioni espositive della Galleria Borghese nel 1915 saranno le basi con cui questo intervento tenterà di fornire delle risposte.

Corrado Maltese e la questione Gemito-Caravaggio

Sul rapporto tra Gemito e Caravaggio si interrogò per primo il critico genovese di orientamento marxista Corrado Maltese. Con fervore militante, in un saggio uscito nel giugno del 1952 sulle pagine di «Realismo», il neonato mensile del Partito Comunista Italiano⁶, e poi con un entusiasmo più raffreddato, dopo la rottura col partito per i fatti d'Ungheria, nella *Storia dell'arte in Italia* del 1960⁷. Il piglio polemico del primo intervento – dal titolo a tesi *La tradizione caravaggesca nell'arte di Vincenzo Gemito* – trova ragione nel contesto. A un anno dalla cruciale mostra monografica su Michelangelo Merisi curata da Longhi al Palazzo Reale di Milano tra l'aprile e il giugno 1951⁸, il centenario della nascita di Gemito nel 1952 aveva riportato lo scultore sotto i riflettori della critica. La concomitanza tra questi eventi negli anni del dibattito tra astrattisti e realisti aveva innescato la ricerca di parallelismi tra i due artisti, stimolando a leggerne la produzione attraverso il filtro di un realismo tutto novecentesco⁹. In tale scenario l'arte di Gemito, come quella di Caravaggio, divenne terreno di scontro. C'era chi insisteva sulle componenti squisitamente purovisibilistiche della sua scultura (come Fortunato Bellonzi, a cui pure l'elemento verista, così ottocentesco, della canna da pesca del *Pescatore* sembrava rivestire «la funzione di riassumere e di concludere lo spazio rigorosamente sollecitato dalla commossa invenzione»)¹⁰. Qualcun altro, dopo l'iniziale entusiasmo nei suoi confronti, lo condannava invece per l'osservazione pittoresca della «minuta realtà di un mondo fenomenico superficiale» (le parole sono di Ottavio Morisani sulla ragghiantiana «Sele Arte»)¹¹. Altre voci ancora privilegiavano aspetti meno neutrali. La frangia realista di ispirazione comunista che faceva capo a «Realismo», in particolare, vedeva in Gemito uno dei capisaldi di quell'arte a carattere nazionalpopolare (accanto a Pellizza da Volpedo, Angelo Morbelli o Giovanni Fattori) verso cui la produzione contemporanea doveva tornare a rivolgersi¹². Sullo sfondo di questa spinta alla ricerca di radici popolari nell'Ottocento italiano va dunque inquadrata la lettura di Maltese sulle colonne di «Realismo»¹³. Un fatto di cronaca culturale ne era la premessa più immediata.

Tra il dicembre 1951 e l'aprile 1952, a Roma, si era aperta al Palazzo delle Esposizioni la VI edizione della Quadriennale, la cui sessantunesima sala aveva

ospitato una retrospettiva di Gemito. Lo scultore siciliano Francesco Messina, paladino di un neoclassicismo fuori tempo massimo, firmava il testo di presentazione della mostra nel catalogo ufficiale edito da De Luca¹⁴. Per Maltese, che ne commentava le parole sulle pagine del mensile comunista, quella redatta da Messina sembrava «una disgraziata presentazione [...], impernata su una stanca e falsa esegesi formalistica»¹⁵. Ai suoi occhi tale analisi astratta e decontestualizzata sottraeva alle sculture di Gemito i dettagli di maggiore aderenza al reale depauperandole e semplificandole. Così il *Pescatore napoletano* privato di accessori come il retino o la canna da pesca diventava «un troncone d'accademia, buono a mandare in estasi solo chi di Gemito vuol farsi una pezza d'appoggio per certa propria scultura senz'anima e senza storia»¹⁶. Per il critico allora fedele alla lezione di Frederick Antal¹⁷, al contrario, proprio tali elementi rendevano il soggetto scolpito nel bronzo «un personaggio vivo e vero» in dialogo con la società del suo tempo. Partire da questi dettagli permetteva dunque di comprendere il senso profondo dell'opera e di spiegarne la genesi. A emergere era un chiaro, ineludibile padre putativo per Gemito nella linea del realismo italiano:

c'è soltanto un artista al confronto del quale la figura di Gemito può essere oggi meglio compresa, ed è Michelangelo da Caravaggio. Caravaggio in un'epoca di conflitto tra Riforma e Controriforma, ha assolto sostanzialmente al compito di nobilitare il suo "quarto stato" imponendogli una veste di drammatica religiosità, facendone il protagonista esclusivo del dramma sacro. Egli ha rivestito dell'aureola religiosa non più i consueti ricchi donatori o i consueti notabili, ma il mendicante, il pellegrino, l'artigiano e insomma l'uomo del popolo immettendo in definitiva un nuovo contenuto nella ideologia della classe allora dominante. Gemito, mutati i tempi, in un'epoca di predominio degli ideali civili e profani prima romantici e poi rinascimentali e classicisti della borghesia moderna, ha assolto al compito di innalzare il suo "quarto stato" imponendogli la veste di una classicità pagana appresa attraverso il Rinascimento (B. Cellini) e l'antichità romana e greca. [...] Il terreno ideologico fu [...] profondamente diverso per i due artisti: prevalentemente religioso, [...], per Caravaggio; prevalentemente paganeggiante e classicista per Gemito. Il contenuto fu invece lo stesso [...]: la gente del popolo vista soprattutto attraverso i suoi personaggi permanenti, i suoi personaggi-simbolo: le madri, i fanciulli, i vegliardi¹⁸.

Nella sua interpretazione angolata ma non inavvertita, lo studioso riconosceva il comune interesse dei due artisti verso la gente del popolo, verso un "quarto stato" osservato senza pregiudizi e nobilitato ora come protagonista dell'azione drammatica (Caravaggio), ora grazie all'innesto di motivi formali di ascendenza classica o rinascimentale (Gemito). Tale lettura politicizzata aveva un precedente: riecheggiava quella del Merisi pittore "del quarto stato" che su «L'Unità» Mario De Micheli e Maltese stesso avevano promosso nel 1951 dopo la mostra milanese di Palazzo Reale¹⁹. Eppure, malgrado l'occhio di parte, il critico individuava nella produzione dello scultore napoletano indizi probanti di un dialogo intergenera-

zionale con il maestro seicentesco tramite alcune intuizioni brillanti che oggi, allo stato degli studi, è possibile confermare, arricchire o ridimensionare²⁰.

Il perno della sua dimostrazione era proprio la tempera del *Bacchino malato*, dalla quale è utile partire. Nella sua tesi di dottorato discussa nel 2014 sulla collezione di dipinti di Giovanni Treccani degli Alfieri, Benedetta Brison ha rintracciato l'opera, fino a quel momento ritenuta scomparsa, gettando luce sulla sua interessante storia espositiva e collezionistica²¹. Un dato degno di nota emerso dalle sue ricerche è che già dal 1938 la tempera figurava nella collezione del fondatore dell'Enciclopedia italiana. Come tale, infatti, nell'aprile di quell'anno fu esposta «come studio [...] di raro pregio» all'importante antologia dello scultore allestita alla Sala della Rocchetta del Castello Sforzesco²², per poi essere riproposta l'anno seguente alla Galleria d'Arte della Gazzetta del Popolo di Torino²³. Non è noto quando il disegno sia entrato a far parte della collezione del senatore, che doveva aver iniziato ad acquistare le opere di Gemito almeno prima del 1932 (quando un *Autoritratto* gemitiano in suo possesso fu riprodotto nella voce biografica dell'artista a firma di Aldo De Rinaldis, l'anno dopo tra l'altro nominato direttore della Borghese)²⁴. Possiamo però dire con certezza che vi rimase fino alla morte di Treccani il 6 luglio 1961, quando le opere d'arte della raccolta furono divise tra i suoi quattro figli. Il fatto che il *Bacchino* sia stato amato e scelto dal figlio pittore Ernesto (anima del gruppo antifascista di Corrente, dal 1943 attivo nella Resistenza clandestina e poi nel dopoguerra penna impegnata proprio della rivista «Realismo») sembra quasi chiudere un cerchio: conferma l'accento realistico iscritto nella biografia dell'opera e fornisce, per così dire, le premesse ideologiche alla successiva analisi militante di Maltese²⁵.

Copiare per capire

Tra i vari modi (imitazione, copia, falso, parafrasi, parodia, *pastiche*, plagio, etc.) e intenti con cui un artista può appropriarsi dell'opera altrui, la copia tramite disegno rappresenta uno dei procedimenti tradizionali più incoraggiati per finalità didattiche²⁶. La trattatistica artistica dal Trecento fino al Neoclassicismo lo presenta come un salutare esercizio propedeutico all'attività creativa, perché chi imita apprende il mestiere e trae insegnamenti dai grandi per plasmare il proprio stile²⁷. Quella che Gemito fa della tela di Caravaggio può considerarsi a tutti gli effetti una copia manifesta e attiva – come colse bene Carlo Siviero²⁸ – che si dichiara come tale, pur introducendo varianti al prototipo cui si riferisce (figg. 1-4). Lo scultore sembra innanzitutto affascinato dalla posa e dall'anatomia del soggetto, che segue nei suoi sviluppi muscolari attraverso le avvolgenti

modulazioni chiaroscurali; in particolare, si dedica con cura allo studio del braccio flessso, rivolto verso il petto per tenere ferma la tunica, forse per tornare su un tema a lui caro come quello del corpo in tensione. Non gli sfuggono le morbide velature di ascendenza lombarda che animano il volto del bacchino: le imita con un tratteggio insistito che esaspera e rende più duro il contrasto tra le parti rischiarate dal lume notturno e le parti in ombra, come le linee nasolabiali e l'incavatura oculare. Al netto poi di alcune revisioni compositive (come l'ingrandimento della testa e degli occhi), pare complessivamente trarre dal dipinto una lezione più di disegno che di colore. La sua è una rilettura da scultore, e infatti non sembra premurarsi del rispetto degli equilibri cromatici: raffredda la temperatura dell'opera e restituisce a suo modo, con tocchi prevalentemente azzurri o viola spenti, aspetti iconici della tela come l'incarnato ceruleo del giovane, i verdi vivaci della corona d'edera o la tonalità grigio-metallica della veste. Cambia poi radicalmente lo sfondo ed espunge il ripiano inclinato su cui si estende un lembo della cintura del bacchino e si adagia una natura morta di frutta.

La prima modifica non è di poco conto: la sostituzione del monocromo tipicamente caravaggesco con un paesaggio in secondo piano altera l'equilibrio dell'insieme, togliendo al personaggio quell'icastico protagonismo teatrale che gli deriva dallo stagliarsi contro il fondo plumbeo. Gemito si inventa un'ambientazione paesistica fatta di pinnaoli rocciosi e architetture in lontananza, e questo è istruttivo del suo confronto libero e selettivo rispetto alla fonte. L'inserimento del giovane Bacco in un contesto rupestre cambia il senso dell'opera, perché annulla quella dimensione intellettuale e artata da studio – che in altri disegni lo scultore aveva enfatizzato facendo posare i suoi modelli contro ampi teli distesi²⁹ – e innesta il personaggio caravaggesco in un'arcadica scena di genere. Il pittoresco paesaggio d'invenzione (che nella sua vaghezza potrebbe richiamare un ambiente marino) riporta quindi il giovane dio a uno scenario ideale che sembra quasi riconnettersi alle romantiche vedute partenopee di un secolo prima di Giacinto Gigante e degli altri esponenti della Scuola di Posillipo³⁰.

Ancora negli anni Dieci, comunque, lo sfondo paesistico non era del tutto fuori moda, e anzi una generica veduta di sapore quattro-cinquecentesco, col cielo che sfuma al tramonto, trova riscontri nel panorama visivo di quegli anni. La si vede ad esempio in alcuni ritratti o autoritratti su tela di De Chirico – un artista meno lontano da Gemito di quanto si creda³¹ –, come quello cruciale dell'artista in posa nietzschiana del 1911 o quello coevo della madre inquadrata di tre quarti³². Qui e soprattutto altrove, il pittore delle piazze d'Italia si stava insospettabilmente interessando alla pittura del diciassettesimo secolo; a differenza di Gemito, però, il Seicento a cui guardava non era tanto quello di Caravaggio quanto di Peter Paul

Rubens³³, per quel sofisticato legame atmosferico, ancora tizianesco, tra personaggi e secondo piano. Non a caso, quando nella più tarda e celebre invettiva *La mania del Seicento* (1921) De Chirico si scagliò contro «quelle quattro tele della galleria Borghese, con quel San Girolamo microcefalo, quel San Giovanni e quel Davide decollatore» di Caravaggio, le squalificò come possibili opere del ritrattista francese Léon Bonnat forse proprio per l'adozione del fondo scuro³⁴. È da escludere che Gemito condivida l'insofferenza per tale soluzione compositiva, visto che la fa sua in alcune prove grafiche; piuttosto, sembra plausibile che la sua variazione del fondale sia dettata da specifiche esigenze narrative. Questo aspetto si comprende meglio se si accosta il foglio del *Bacchino* a un altro di poco precedente, denominato *la Sorgente* (1908, fig. 5) e oggi custodito al Museo e Real Bosco di Capodimonte. In questo l'artista rielabora la struttura dell'*Acquaiolo* bronzeo del 1881 e la arricchisce con dettagli, come il delfino e l'orizzonte marino, probabilmente ispirati alle *Metamorfosi* di Ovidio³⁵. È un esempio tipico di come Gemito, da scultore, strutturi il rapporto tra personaggi e sfondo. Se la silhouette del giovane è volumetricamente definita da un contorno sicuro e da un chiaro-scuro controllato, i dettagli del panorama utili al racconto (il sole calante, le lievi increspature dell'acqua) sono invece appena abbozzati, affidati a una linea sottile che a tratti si fa impalpabile. Qualche anno dopo, alle prese con il mito ovidiano di Atalanta e Ippomene per un piatto in argento del 1923, Gemito fece scelte analoghe: estrapolò il soggetto femminile dalla celebre tela di Guido Reni del 1615-1618 (dal 1854 custodita presso il Real Museo Borbonico di Napoli) e lo traspose in uno scenario paesistico sommario, evocato con pochi ciuffi d'erba³⁶. Questi casi sembrano suggerire che lo sfondo rivesta un'importanza secondaria per l'artista, che si limita ad accennarlo per conferire un accento tematico ai soggetti (soprattutto giovani adolescenti o figure muliebri) studiati nella realtà naturale o nel museo. Con un'attitudine affine, come vedremo, lo scultore si confronterà anche con le opere della Galleria Borghese.

La Borghese visitata da Gemito

Malgrado alcune affinità con De Chirico, Gemito è del tutto autonomo e originale nel modo di guardare a Caravaggio e alle altre tele della collezione romana. Non condivide la passione dechirichiana per Tiziano o per il Lotto ritrattista, né si sofferma su pezzi gettonati tra gli artisti di quegli anni (come *La caccia di Diana* di Domenichino o la *Danae* di Correggio)³⁷; è, infine, assai distante da quelle che furono le predilezioni di D'Annunzio nel 1887 per Sandro Botticelli³⁸. Il nome di Gemito non è attestato negli elenchi dei visitatori o dei copisti nella galleria, ma

è indubbio che abbia passato molte ore a studiare i capolavori della collezione romana, anche prima di De Chirico (le cui richieste “di libero accesso al museo” documentate risalgono al 20 luglio 1919)³⁹.

Lo conferma un gruppo di disegni dello scultore che probabilmente rappresenta solo la punta dell'iceberg di una più vasta produzione ancora da rintracciare e studiare. Una di queste prove grafiche riprende il dettaglio di Gesù bambino dalla *Madonna con il Bambino e san Giovannino* (1530 ca.) di Raffaellino del Colle, all'epoca attribuito a Girolamo Siciolante⁴⁰, come Gemito riporta diligentemente in basso a sinistra insieme alla data: «Sigiolante 15 + 1580 / Museo Villa Borghese/ Roma 21 Giugno 1915 V. Gemito» (figg. 6-7)⁴¹. Se questo foglio ci permette di anticipare i suoi pellegrinaggi borghesiani al giugno del 1915, un altro disegno dalla stessa collezione dà un'idea dell'estensione dei suoi interessi: si concentra infatti attorno a una delle pie donne della *Deposizione Baglioni* (1507) di Raffaello, alla quale però aggiunge dei piedi d'invenzione, scalzi e ombreggiati come quelli di alcune tele di Caravaggio (fig. 8-9)⁴². Al maestro d'Urbino e ai suoi seguaci, comunque, Gemito si era rivolto anche in passato. Carlo Siviero racconta non solo che aveva copiato con grande maestria il putto raffaellesco dell'Accademia di San Luca, ma che era arrivato persino a disegnare un personaggio della volta della Farnesina sul rovescio di tre cedole del lotto⁴³. L'artista apprezzava inoltre anche la scultura cinquecentesca, con la quale si era misurato ricopiando il volto del *Mosé* di Michelangelo nella Basilica di San Pietro in Vincoli⁴⁴. Alla Borghese è invece attratto da altri dipinti rinascimentali, come la *Madonna con il Bambino tra i santi Ignazio e Onofrio* (1508) di Lorenzo Lotto, di cui riproduce il dettaglio del Bambino intento a prendere il cuore ferito senza trascurare il rosso squillante della veste della Vergine⁴⁵. Questo acquerello con tracce di tempera su tavola presenta un'iscrizione ancora più completa di quella degli altri disegni finora analizzati, perché, oltre al nome dell'artista, include per esteso anche le date della sua nascita e della sua morte, reperite probabilmente in un cartellino o in una guida.

Sembra dunque che Gemito intrattenga un corpo a corpo con le tele della Borghese con una meticolosità quasi ossessiva: appunta i nomi e le coordinate biografiche degli artisti, registra le date in cui li ha disegnati e qualche volta non manca di imitare neppure le cromie. Pochi dipinti, tuttavia, lo coinvolgono quanto la tela oggi riportata a Caravaggio. A nessun'altra opera Gemito riserva la stessa intensità e acribia nell'impadronirsi di un soggetto e di uno stile: non a caso, la sua copia del *Bacchino* ha il formato maggiore tra i disegni realizzati alla Borghese. E i motivi del suo interesse non sono probabilmente solo tematici (la possibile somiglianza del giovane Bacco ai tanti adolescenti osservati sul

litorale partenopeo poi immortalati nel bronzo), ma formali, e riguardano le regole di analisi e composizione di un corpo. Un critico e pittore vicino all'artista come Carlo Siviero, forse suggestionato dalle frequenti associazioni tra Gemito e Caravaggio dopo il 1951-1952, ebbe a scrivere a tal proposito: «Nella Galleria Borghese finiva sempre d'innanzi a Caravaggio: doveva solleticargli il gusto della modellazione ferma nel disegno asciutto e nel tono argentato del Bacchino; il quale gli appariva, forse, come tratto da una parete della Villa dei Misteri»⁴⁶.

Probabilmente, comunque, il confronto con la tela caravaggesca fu condotto in più momenti. L'osservazione diretta della tempera di Gemito (fig. 10) suggerisce infatti che lo scultore abbia prima tratteggiato a matita il disegno della composizione e poi sia passato al colore forse in studio, lasciando alcune zone magre di tempera (come le pieghe della veste) e sfumandone altre forse ad acquarello (nella parte appena sopra la firma). In anticipo rispetto al cosiddetto "ritorno all'ordine" degli anni Venti, dunque, Gemito va al museo e si mette a copiare alcune opere; e questo è degno di nota almeno per due ragioni. La prima riguarda la stessa operazione del copiare all'interno di una galleria storica: una prassi screditata – almeno a parole – dal gruppo futurista, al cui ideale di arte nuova Gemito si era inaspettatamente avvicinato nel 1910⁴⁷. La seconda e più importante ha a che vedere invece proprio col fatto di rivolgersi a Caravaggio, e capirlo, *malgrado* le condizioni critiche e allestitivistiche sfavorevoli del momento.

Dal trasferimento nel 1891 nel casino dell'omonima villa pinciana, la Borghese vantava un primato tra le gallerie fidecommissarie romane per l'ordinamento moderno diacronico diviso per scuole, l'illuminazione delle sale, l'apertura al pubblico (a pagamento e a orari regolari) e lo stato aggiornato delle sue attribuzioni⁴⁸. Quando dal 7 gennaio 1902 divenne un museo pubblico, questo assetto rimase inalterato sotto la direzione di Giovanni Piancastelli (1902-1906) e di Giulio Cantalamessa (1906-1924)⁴⁹. Le attribuzioni alle opere della collezione erano un riflesso di quelle proposte negli studi, e ne reiteravano quindi anche gli errori, agendo da cassa di risonanza di certe fortune o sfortune critiche. Anche se all'inizio del secolo nuove ricerche avevano iniziato a scardinare radicati pregiudizi di matrice belloriana, ci vollero almeno gli anni Venti prima che Caravaggio fosse riscattato dall'invisibilità e l'incomprensione a cui sembrava condannato nelle sale della Borghese⁵⁰. Non si dimentichi che nel 1893 Adolfo Venturi aveva ricondotto al pittore lombardo cinque tele, due delle quali spurie⁵¹, valutando invece miseramente, nelle stime fatte nel 1897 per conto del Ministero della Pubblica Istruzione, autentici pezzi caravaggeschi come il *San Girolamo*, il *San Giovanni* e il *Bacchino malato* (quotato solo 80 lire!)⁵². Il figlio Lionello nelle sue *Note sulla Galleria Borghese* pubblicate su «L'Arte» nel 1909 corresse il tiro, accogliendo la

proposta di Ettore Modigliani di restituire al Merisi il *San Girolamo*, e avanzando egli stesso il nome di Caravaggio per il *San Giovanni Battista* n. 267 riprodotto – è un dato da tenere a mente – in bianco e nero nell'articolo⁵³.

Possiamo avere un'idea di com'era il museo quando Gemito lo visitò tra il giugno e il luglio del 1915 incrociando le informazioni sull'ordinamento delle opere ricavabili nelle guide storiche con quelle sull'allestimento intuibili dai pochi, preziosi scatti storici delle sale⁵⁴. Sappiamo ad esempio che il *Bacchino* (n. 60) era presentato nella Loggia di Lanfranco al primo piano⁵⁵, la stessa in cui erano esposte amatissime tele di Domenichino come la *Caccia di Diana* (n. 53) o la *Sibilla cumana* (n. 55) insieme ad altre opere di scuola bolognese. Tale selezione insisteva su un classicismo cinque-seicentesco di matrice emiliana gradito a Cantalamessa, pur accogliendo anche altre stridenti compresenze (dal *San Girolamo* caravaggesco a una natura morta del maestro di Hartford).

Una fotografia Anderson del 1890 (fig. 11) illustra la prossimità spaziale di tali dipinti sulle pareti del salone, confermando inoltre il favore accordato dagli artisti di fine Ottocento alla *Caccia di Diana*: nell'immagine vediamo infatti la tela di Zampieri contornata da cavalletti, sedie e copie già concluse di dipinti studiati in altre sale (a partire dall'immane *Amor sacro e amor profano* di Tiziano)⁵⁶. Anche se questa ripresa fotografica non include la tela caravaggesca in analisi (vi sono illustrati lavori con numero di inventario dal n. 40 fino al n. 57, e poi i nn. 60 e 61), dà informazioni fondamentali per ipotizzarne la collocazione. Le opere sono infatti disposte in sequenza seguendo un ordine orario, che dalla parete maggiore si estende a quella minore. Visto che gli ultimi dipinti di quest'ultima sono quelli inventariati ai nn. 55, 56 e 57, mentre sulla parete finestrata si scorgono i nn. 60 e 61, si può dedurre che il n. 60-a, ossia il *Bacchino*, doveva trovarsi su questo lato, dopo la prima finestra e in prossimità dell'angolo, quasi dirimpetto al *San Girolamo*⁵⁷.

Tale disposizione svantaggiosa, impensabile oggi per il posto che Caravaggio occupa nel canone dell'arte occidentale, non deve in realtà sorprendere. Come Giacomo Agosti ha scoperto grazie a una postilla manoscritta di Cantalamessa, anche la *Madonna dei palafrenieri* fino al 1912 si trovava in una zona penalizzante tra due finestre, in una disposizione in controluce che certo non rendeva giustizia ai suoi raffinati giochi luminosi⁵⁸.

A parziale supporto dell'ipotesi sul *Bacchino*, una fotografia ben più tarda (risalente agli anni 1960) inquadra la Loggia di Lanfranco da un'altra prospettiva dando un'idea di come potessero essere esposti i dipinti lungo la complessa parete finestrata (fig. 12). Non sappiamo se il *Bacchino* già nel 1915 fosse stato allestito con quei perni verticali – in uso nel Museo Borghese dall'inizio dell'Ottocento⁵⁹ –

che permettevano di orientare a piacimento l'inclinazione delle tele. Se così fosse, significherebbe che Gemito poteva trovarsi a studiarlo a un'altezza ideale (come la *Madonna* di Jacopo de' Boateri visibile nella foto Anderson), evitando la fatica di un confronto con l'opera dal basso verso l'alto.

La lezione di Caravaggio

Ad ogni modo, ciò che preme sottolineare in questo contesto è che il Gemito visitatore della Borghese nel 1915 ha voltato le spalle a quelli che i suoi coetanei consideravano i capolavori di riferimento e rivolto l'attenzione a un dipinto mal esposto che credeva di mano del Gobbo dei Carracci. L'artista deve perciò aver intravisto in quella tela qualcosa che per inclinazione personale e cultura gli era familiare. Nel *milieu* napoletano in cui si era formato, il caravaggismo era una lingua viva, e non solo per la persistenza di una tradizione luministica e naturalistica seicentesca nell'Ottocento. Tra gli altri, avevano avuto intimi *tête-à-tête* con le opere di Caravaggio il maestro Domenico Morelli (in particolar modo nella sua reinterpretazione della *Deposizione* della Chiesa Nuova), il pittore Michele Cammarano e l'amico Antonio Mancini, che ne aveva tratto insegnamenti coloristici o frequenti spunti tematici⁶⁰. Lo scultore, inoltre, aveva imparato a conoscere il Merisi nelle chiese e nei palazzi della sua città (Pio Monte della Misericordia, San Domenico Maggiore, Palazzo Doria d'Angri) per poi approfondirne la conoscenza durante i diversi soggiorni romani (sicuramente a vent'anni, nel 1871, e poi nel 1911)⁶¹. Forse nel 1914 non fece in tempo a vedere la mostra-evento che Palazzo Corsini aveva allestito per presentare il *Narciso* (1587-1599) donato da un privato alla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma⁶². Indubbiamente, però, ebbe un confronto serrato con il maestro nelle sale della Galleria Doria Pamphilj. È il pittore e critico d'arte Paolo Ricci, vicino allo scultore dagli anni Venti, a raccontarlo (sia pur con lo sguardo retrospettivo del 1983):

Molti amici hanno testimoniato [...] episodi che dimostrano questo modo di studiare e, ad esempio, si è parlato delle ore passate da Gemito, come paralizzato, davanti ai quadri di Caravaggio della Galleria Doria di Roma. Caravaggio è certamente un punto essenziale nella conquista dello stile dello scultore napoletano, lo dimostrano alcuni disegni tra i più singolari della sua produzione: ad esempio quello con la Bimba addormentata della collezione Giordano, oppure Le sorelle (Minozzi) o La figlia dell'artista, che apparteneva a Carlo Nazzaro, e, ancora, Il profilo di zingarella (collezione Minozzi), dove il disegno è chiaroscurato in modo che risulta una visione drammatica e nello stesso tempo realistica del soggetto⁶³.

Non servono tuttavia troppe fonti testuali a confermare passioni visive già ravvisabili nelle opere. Se ci atteniamo a queste, è un fatto curioso che alla Galleria Doria

avvenga esattamente il contrario di quanto osservato alla Borghese: Gemito, infatti, non sembra tanto rimanere affascinato da due tele di sicura mano caravaggesca della collezione come il *Riposo durante la fuga in Egitto* o la *Maddalena penitente*, quanto, invece, dal più complesso *San Giovanni Battista*. Quest'ultimo dipinto, come oggi sappiamo grazie all'intuito di Denis Mahon nel 1953 e a cruciali approfondimenti successivi, era una copia, ancorché antica e di ottima fattura, dell'originale ai Musei Capitolini (fig. 13)⁶⁴. Che Gemito abbia amato quest'opera all'epoca ritenuta caravaggesca (così è indicata in una guida della galleria del 1906)⁶⁵ lo suggeriscono una serie di suoi disegni di datazione incerta probabilmente riferibili a momenti diversi della sua carriera. In particolare, la gamba destra tornita e piegata del *San Giovanni* quasi in punta di piedi doveva sembrargli un dettaglio particolarmente pregevole: lo reimpiega, a seconda del contesto, ora in un notevole disegno a carboncino di un pescatore su uno scoglio di cronologia complessa (fig. 14), ora in un altro a matita del 1908 ancora più spudorato nella ripresa dei muscoli della coscia e nell'incurvatura della schiena, pensato sia come pescatore che come arciere e invertito nella posizione (fig. 15)⁶⁶. È molto probabile che quest'ultima prova grafica faccia parte della stessa serie in cui rientra il disegno che Alfredo Schettini nel 1944 denominò *Adolescente* e ricondusse al 1915 (nonostante fosse datato 1908) (fig. 16)⁶⁷. Questo è interessante perché mostra la dinamica additiva dei prelievi dell'artista, che qui, oltre al consueto plesso piede-gamba-schiena, aggiunge nella parte superiore del corpo le due braccia armonicamente contrapposte del *San Giovanni*, l'una tesa all'indietro e l'altra flessa in avanti. I preziosi appunti sulla resa plastica di un corpo nudo in torsione tratti nel tempo da Caravaggio e poi assimilati intimamente gli sarebbero tornati d'aiuto anche in seguito, quando dovette affrontare verso il 1918 uno studio per *Alessandro il Macedone a cavallo*, in una fase di intensa interrogazione dell'antico (fig. 17).

Probabilmente, comunque, il contatto di Gemito con il pittore seicentesco non avvenne solo nelle sale di un museo. Forse poté avvalersi anche di riproduzioni fotografiche Alinari o Anderson delle sue opere, oppure servirsi di ritagli di articoli su riviste accademiche o istituzionali come «Bollettino d'arte» o la venturiana «L'Arte». Su quest'ultima, ad esempio, poteva trovare nel citato articolo di Lionello Venturi del 1909 un'illustrazione del *Battista* della Borghese, reso più drammatico nel chiaroscuro dal bianco e nero (fig. 18). In tale contesto acquista ancora più senso l'intelligente paragone che Maltese propose nel 1952 tra la tela caravaggesca e un disegno di Gemito del 1911 (fig. 19)⁶⁸. Allo scultore quel *Battista* poteva infatti interessare per la postura – in quel languido, rilassato corpo adolescente adagiato su una base – ma anche per la possibilità di parafrasare l'ambigua asta in mano al santo come una canna da pesca, oltre che per la sfida di restituire l'avvolgente

dinamica delle pieghe del panno. Nel ricco apparato illustrativo della monografia su *Gemito* di Maria Simonetta De Marinis del 1993 troviamo altri fogli di collezioni private che corroborano quanto osservato. Se i virtuosistici studi sull'avviluppo dei panneggi portano un'inequivocabile marca seicentesca, altri incentrati sulla nassa intrecciata dei pescatori o su una natura morta di uva nera con una pesca evocheranno il vago ricordo della canestra del fanciullo borghesiano o della frutta sul ripiano del *Bacchino*⁶⁹. E poi il *Nudo di bambina* già nella collezione degli eredi di Gemito farà pensare all'*Amorino dormiente* (1608-1609) di Palazzo Pitti per come la luce fende il minuto corpo in riposo⁷⁰. Infine, il prezioso tondo gemitiano in argento del Getty Museum di Los Angeles con la testa di Medusa (1911, n. inv. 86.SE.528) – per cui solitamente si chiama in causa solo la *Tazza Farnese* – sarà forse con utilità messo a confronto per soggetto e formato anche al caravaggesco *Scudo con testa di Medusa* (1598) degli Uffizi. Le parentele più o meno stringenti tra le opere di Gemito e le tele di Caravaggio potrebbero continuare, specialmente se si volesse misurare – ed è impresa non banale – quanto lo specifico luminismo caravaggesco sia servito allo scultore per definire in senso plastico i soggetti umili e veraci dai quali era attratto. Con il Merisi ha avuto quindi certamente una corrispondenza d'intenti, ma non solo su base tematica: la severa pratica del disegno gli aveva insegnato a guardare non superficialmente alle sue tele, a farle sue e a saperle riconoscere nello stile, anche prima dell'occhio dei conoscitori.

La presente ricerca è stata condotta nell'ambito del PRIN 2022, codice 2022PEL788, titolo «La Galleria Borghese e i suoi pubblici, 1888-1938», finanziato dall'Unione europea-Next Generation EU, Missione 4 Componente 1, CUP E53D23014060006, principal investigator Lucia Simonato, Unità della Scuola Normale Superiore. Il PRIN si è svolto in collaborazione scientifica con la Galleria Borghese (Direttrice: Francesca Cappelletti).

- 1 M.S. De Marinis, *Gemito*, Roma, 1993, p.n.n. [ma p. 112] riproduce ai nn. 1a-1b una lettera manoscritta di Gemito vergata a Roma il 5 luglio 1915 su un foglio di carta col timbro di un albergo romano. Lo spirito dello scultore in quei giorni si comprende bene dalle sue parole: «Io non lascio giorno senza produrre per mettere da parte. Non portare fardelli nel tuo venire perché sarà meglio fare qui nuovo lavoro anziché portarli belli e fatti». Sul soggiorno romano di Gemito, si veda poi G. Brocca, *Gemito a Roma*, in *Vincenzo Gemito: la collezione*, catalogo della mostra (Roma, Galleria d'Arte Moderna di Roma Capitale, 7 novembre 2014 – 1° marzo 2015), a cura di C. Virno, Roma, 2014, pp. 17-24.
- 2 R. Longhi, *Precisioni nelle gallerie italiane: la Galleria Borghese*, in «Vita artistica», II, 2, 1927, pp. 28-31 (ripubblicato in R. Longhi, *Scritti sull'Otto e Novecento: 1925-1966*, Firenze, 1984, pp. 300-306).
- 3 Su quest'opera giovanile di Caravaggio alla Galleria Borghese (inv. 534), oggi ricondotta al 1595-1596, si vedano E. Giovanati, scheda n. 1, in *Caravaggio 2025*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Barberini, 7 marzo-20 luglio 2025), a cura di F. Cappelletti, M.C. Terzaghi,

Venezia, 2025, pp. 178-181; A. Iommelli, scheda *Autoritratto in veste di Baccho* (*Bacchino Malato*), Merisi Michelangelo detto Caravaggio, inv. 534, Roma: Galleria Borghese, 2022. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.13646109> (ultimo accesso: 14 febbraio 2026).

- 4 L'errore nell'inventario del 1834 è documentato da un cartellino presente sulla tela di rifoderò: cfr. C. Giantomassi, D. Zari, *Storia conservativa* [del *Bacchino Malato*], in *Caravaggio: opere a Roma. Tecnica e stile*, a cura di R. Vodret Adamo, G. Leone, M. Cardinali, Cinisello Balsamo, 2016, pp. 50-63, in part. p. 62, figg. 16-17. I restauratori Carlo Giantomassi e Donatella Zari hanno assai utilmente trascritto anche le altre iscrizioni sul verso e sul retro: «Quarta stanza n° 45 [cancellato]»; in alto al centro «63», trasformato in «64»; «64» ripetuto anche sul montante superiore del telaio; al centro, cartellino «Iscrizione fidecommissaria / del di 3 giugno 1834. / nota 1° Lett.° A / Camera dell'Amore / sacro e Profano - Num. 44 / Baccho di Lodovico Carracci, / largo pal 2. onc 4 ½ / alto pal. 1. [corretto in 3] onc 3. [cancellato]/ C° 6 N 15». Questi cartellini ottocenteschi attestano dunque l'erronea attribuzione a Ludovico Carracci, le oscillazioni nel numero di inventario e l'ubicazione dell'opera – relativa probabilmente al precedente ordinamento di Pietro Rosa nel Museo Borghese in Campo Marzio – nella «Camera dell'Amore sacro e profano». L'errato cartellino fu già notato da Longhi, che avanzò un'ipotesi circa la sua genesi. Cfr. Longhi, *Precisioni nelle gallerie italiane*, cit., p. 28.
- 5 Si vedano A. Venturi, *Il Museo e la Galleria Borghese*, Roma, 1893, p. 64, n. 60 (localizzata nella stanza al primo piano con la volta di Lanfranco) e G. Giusti, *La Galleria Borghese e la villa Umberto I in Roma*, Città di Castello, s.d. [ma 1914], p. 80 n. 60-a., senza informazioni sulla disposizione.
- 6 C. Maltese, *La tradizione caravaggesca nell'arte di Vincenzo Gemito*, in «Realismo», I, 1, 1952, p. 4. Alcuni argomenti dell'intervento furono ripresi dal critico nel 1953 su «L'Unità» (per commentare le sculture di Gemito esposte alla mostra romana *L'arte nella vita del Mezzogiorno d'Italia* del marzo-maggio 1953 presso il Palazzo delle Esposizioni). Si veda *id.*, *Nel programma dell'Ottocento italiano spiccano Gemito e Mancini*, in «L'Unità», 28 marzo 1953, p. 3. Quindi, vennero approfonditi nel 1956 in *id.*, *La formazione culturale di Vincenzo Gemito e i suoi rapporti con il Caravaggio*, in «Colloqui del Sodalizio tra studiosi dell'arte», II, 1956, pp. 41-45. Per un inquadramento della biografia e degli interessi dello storico dell'arte Corrado Maltese (1921-2001), si veda M.C. Galassi, S. Rinaldi, *Corrado Maltese e «la storia dell'arte come scienza». Il ruolo della tecnica esecutiva*, in *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, atti del convegno del X anniversario della Società italiana di storia della critica d'arte (Perugia 17-19 novembre 2015), a cura di C. Galassi, Passignano sul Trasimeno, 2017, pp. 133-147.,
- 7 C. Maltese, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Torino, 1960, pp. 255-259, in particolare p. 256. Una traiettoria «revisionistica» parallela a quella di Maltese si osserva anche nell'attività critica di Mario De Micheli, su cui cfr. G. Salvatori, *Mario De Micheli fra «le parole e le cose»*, in *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, atti del convegno del X anniversario della Società italiana di storia della critica d'arte (Perugia 17-19 novembre 2015), a cura di C. Galassi, Passignano sul Trasimeno, 2017, pp. 183-195, in particolare pp. 192-194.
- 8 Sulla decisiva *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi* si veda P. Aiello, *Caravaggio 1951*, introduzione di G. Agosti, postfazione di J. Stoppa, Milano, 2018.
- 9 Si parta da C. Perin, *Guttuso e il realismo in Italia: 1944-1954*, Cinisello Balsamo, 2020, in particolare pp. 21-23, per le risonanze post-belliche di un termine chiave come «realismo».
- 10 F. Bellonzi, *Appunti sull'arte di Vincenzo Gemito*, catalogo delle opere e bibliografia di R. Frattarolo, Roma, 1952, p. 5. Fortunato Bellonzi, dal 1950 segretario generale della Quadriennale

- di Roma, scriveva col pensiero rivolto alla recente esposizione del *Pescatore* alla VI edizione della rassegna nel 1951-1952.
- 11 O. Morisani, *Il caso Gemito*, in «Sele Arte», II, n. 5, 1953, pp. 47-50, marcatamente in contrasto rispetto ai toni elogiativi di *id.*, *Vita di Gemito*, Napoli, 1936.
 - 12 Perin, *Guttuso e il realismo in Italia*, cit., pp. 146-147.
 - 13 La riqualificazione di Gemito in senso realista è speculare a quella proposta nello stesso momento da Maltese per un altro rappresentante di punta dell'Ottocento napoletano come Domenico Morelli. Su questo si veda S. Morachioli, *La "scomparsa" di Morelli. Sfortuna critica di un grande pittore ottocentesco (1915-1961)*, in «Predella journal of visual arts», 53, 2023, pp. 159-178, in particolare pp. 169-171.
 - 14 F. Messina, presentazione della sala 61 di Vincenzo Gemito, in *VI Quadriennale nazionale d'arte di Roma: dicembre 1951-aprile 1952*, catalogo della mostra, Roma, 1951, pp. 128-130.
 - 15 Maltese, *La tradizione caravaggesca nell'arte di Vincenzo Gemito*, cit.
 - 16 *Ibidem*. Maltese sta citando quasi testualmente passi della presentazione di Messina nel catalogo della Quadriennale, come si vede da questo estratto: «Quale mortificazione per l'incomprensione e superbia di coloro che vedono in Gemito soltanto il figurinaio, lo scultore dei soggetti di genere che il commercio purtroppo ha tanto divulgato! [...] Essi si lasciano infastidire da alcuni particolari, dai fronzoli che per malo effetto del gusto verista dell'epoca, si identificano in reti e canne da pesca, e perciò trinciano giudizi di scultura povera e decorativa. [...] Spogliamo il *Pescatore* della retina sul ventre, della canna da pesca e del cestello che ingombrano la mirabile statua ed avremo una scultura di tutti i tempi. Solo per degli accessori dovremmo condannare quel capolavoro? Tutto fremito, sensibile e potente, chiuso in un disegno ineaguagliabile tangibile nella più vera espressione della stirpe, dello stile e della forma vicino al quale, al Bargello, la statua del Gianbologna [sic] appaiono saggi di materia sorda». Cfr. F. Messina in *VI Quadriennale nazionale d'arte di Roma*, cit., p. 128.
 - 17 Solo due anni prima, nel 1950, Maltese aveva recensito su «Emporium» il nodale volume di Antal *Florentine Painting and its Social Background* (1947), sostenendo l'urgenza di una sua traduzione in italiano. Si veda C. Maltese, [Recensione a] *Frederick Antal: Florentine Painting and its social background*, in «Emporium», 662, 1950, pp. 93-94.
 - 18 Maltese, *La tradizione caravaggesca nell'arte di Vincenzo Gemito*, cit.
 - 19 Alessandra Casati ha reperito due interventi di Mario De Micheli eloquenti in tal senso: M. De Micheli, *La mostra del Caravaggio. Itinerario alla grande rassegna del pittore lombardo*, in «L'Unità», 21 aprile 1951, p. 3 e *id.*, *I preti toglievano dagli altari i quadri del pittore maledetto. Il realismo di Caravaggio dava fastidio ai chierici della Controriforma*, in «L'Unità», 5 maggio 1951, p. 3. A essi può essere affiancato uno di spirito affine di Maltese: C. Maltese, *Caravaggio dipinse popolani in veste di santi*, in «L'Unità», 26 aprile 1951, p. 3. Questi articoli sembrano estremizzare la più cauta presentazione longhiana del Merisi come pittore «umano più che umanistico, in una parola, popolare» nel catalogo. Cfr. A. Casati, *Caravaggio a Milano, 1951. Il dibattito sulla carta stampata: critica e militanza*, in «Ricerche di s/confini», VI, 1, 2015, pp. 81-104, in particolare p. 83.
 - 20 Occorre ricordare almeno De Marinis, *Gemito*, cit.; *Da De Nittis a Gemito: i napoletani a Parigi negli anni dell'Impressionismo*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Zevallos Stigliano, 6 dicembre 2017 – 8 aprile 2018), a cura di L. Martorelli, F. Mazzocca, S. Bosi, Genova, 2017; *Gemito*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, 29 marzo-5

- luglio 2009), a cura di D.M. Pagano, Napoli, 2009; *Gemito*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte, 10 settembre 2020 – 15 novembre 2020), a cura di J.-L. Champion, S. Bellenger, Milano, 2020.
- 21 B. Brison, *La collezione di dipinti di Giovanni Treccani degli Alfieri*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Milano, a.a. 2012-2014, relatore G. Agosti, p. 223, n. 55.3.
 - 22 Alfredo Acito, *Prefazione*, in *Catalogo della Mostra di Sculture e Disegni di Vincenzo Gemito: Milano, Castello Sforzesco, aprile 1938-XVI*, Torino, 1938, p.n.n., con l'opera riprodotta nella tav. XLII.
 - 23 *I capolavori di Vincenzo Gemito. Inaugurazione della Galleria d'Arte alla Gazzetta del Popolo*, catalogo della mostra, Torino, 1939, p.n.n., n. 48.
 - 24 A. De Rinaldis, *Gemito, Vincenzo*, voce in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. XVI, Roma, 1932, pp. 495-496. Benedetta Brison suppone che l'interesse di Treccani per Gemito sia stato favorito dalla vicinanza del senatore al critico Ugo Ojetti, estimatore dello scultore napoletano e autore di un articolo sulla sua produzione grafica pubblicato su «Dedalo». Cfr. U. Ojetti, *L'arte di Vincenzo Gemito e sette ritratti inediti*, in «Dedalo», V, 1924-1925, pp. 315-332. Nella sua tarda autobiografia, comunque, il collezionista riferiva di aver iniziato a comprare dipinti dell'Ottocento dal 1912. Si faccia riferimento a Brison, *La collezione di dipinti di Giovanni Treccani degli Alfieri*, cit., pp. 2, 32-33.
 - 25 Il pittore Ernesto Treccani (1920-2009) nel 1938 fondò la rivista «Vita giovanile», poi diventata «Corrente di vita giovanile» e infine «Corrente», che fino alla soppressione nel 1940 si impose come l'organo di riferimento della lotta politica ed estetica antifascista dell'area milanese. In seguito, nel secondo dopoguerra, sulle pagine di «Realismo» l'artista si fece portabandiera di temi al centro della battaglia realista sostenuta dal PCI come l'occupazione delle terre, la lotta dei lavoratori dei centri industriali del Nord e le condizioni di vita dei contadini meridionali. Si veda *Ernesto Treccani: nel centenario della nascita. Arte e vita*, a cura di N. Colombo, L. Giudici, Cinisello Balsamo-Milano, 2021. Sono grata agli attuali proprietari della tempera di Gemito per le preziose informazioni sulla sua storia collezionistica.
 - 26 Un'utile panoramica delle dinamiche di assimilazione di un'opera da un'altra si trova in *Contrafactum. Copia, imitazione, falso*, a cura di G. Peron e A. Andreose, Padova, 2008. La disamina è condotta da un'angolazione di filologia letteraria, ma può essere estesa alla storia dell'arte.
 - 27 S. Prosperi Valenti Rodinò, *Copia, falso, imitazione*, in *Il disegno. Forme, tecniche, significati*, a cura di G.C. Sciolla, Cinisello Balsamo-Torino, 1991, pp. 177-183, in particolare p. 177.
 - 28 C. Siviero, *Gemito*, Napoli, 1953, p. 83: «Se veramente amava un quadro, un disegno, bramava copiarlo. Erano i suoi colloqui coi maestri antichi, attraverso le rivelazioni dell'arte. Le traduzioni recavano sempre l'impronta della sua scrittura, i segni della sua acutezza interpretativa: la copia era una ricreazione: rifaceva il cammino stesso del maestro che copiava, teso a vincere le stesse difficoltà, a raggiungere, con altri mezzi, la stessa mèta».
 - 29 Cfr. i disegni riprodotti in De Marinis, *Gemito*, cit., p.n.n., tav. 386 (*Nudo su fondo con pieghe*) e tav. 387 (*Studio di nudo*).
 - 30 *Napoli Ottocento: dal sublime alla materia*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 27 marzo-16 giugno 2024), a cura di S. Bellenger, J.-L. Champion, et al., Milano, 2024.

- 31 Nella primavera del 1911 sia Gemitto che De Chirico si trovano infatti a Roma per la mostra di belle arti a Valle Giulia (28 aprile-ottobre 1911) nell'ambito dell'Esposizione Internazionale per il centenario dell'unità italiana. Il primo vi espone un gruppo di disegni e due sculture; il secondo la visita tra aprile e maggio insieme alla madre, come racconta in una lettera Fritz Garz. Si vedano *Catalogo della mostra di belle arti. Esposizione internazionale di Roma* (28 aprile-ottobre 1911), Bergamo, 1911, pp. 7, 8, 13 e P. Baldacci, *De Chirico, 1888-1919: la metafisica*, Milano, 1997, p. 97.
- 32 Diversi dipinti di De Chirico presentano sullo sfondo un cielo sfumato al tramonto pseudo-rinascimentale. Si possono ricordare, tra gli altri, il *Ritratto del fratello Alberto* (fine estate 1909-inizio 1910, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, in P. Baldacci, G. Roos, *Giorgio De Chirico: catalogo ragionato*, Torino-Milano, 2019, n. I, 1, 10, pp. 104-105), il *Portrait de l'artiste* (prima metà del 1913, fino al 1921 nello studio romano del pittore, ora al Metropolitan Museum of Art di New York, cfr. ivi, n. I, 2, 14, pp. 86-87), l'*Étude* della prima metà del 1913 (Roma, collezione privata, in ivi, n. I, 2, 15, pp. 94-95), il *Portrait de Madame L. Gartzzen* (prima metà 1913, a una data imprecisata tornato nell'atelier romano di De Chirico, ora nella Collezione Tedesco di Roma-New York, cfr. ivi, n. I, 2, 17, pp. 98-99), oltre che i menzionati *Portrait de l'artiste par lui même* (primavera 1911, fino al 1921 nello studio romano del pittore, ora a Lugano in collezione privata, cfr. ivi, n. I, 1, 19, pp. 138-141) e il *Ritratto della madre* (ottobre 1911, fino al 1989 nello studio romano del pittore, ora alla Galleria Nazionale d'arte Moderna di Roma, cfr. Baldacci, *De Chirico*, cit., p. 113, n. 14).
- 33 G. Pillon, *De Chirico e il fascino di Rubens*, Roma, 1991, W. Cortes Casarrubios, *Incontri in Galleria Borghese: il museo e gli artisti nel primo dopoguerra*, in «Studi di Memofonte», 34, 2025, pp. 171-191, in particolare p. 176.
- 34 G. De Chirico, *La mania del Seicento*, in «Valori Plastici», III, 1921, pp. 60-62. Per l'ipotesi circa il fondo scuro, cfr. Cortes Casarrubios, *Incontri in Galleria Borghese*, cit., p. 175, nota 31.
- 35 In particolare, il disegno sembra ispirarsi al mito della ninfa Galatea e del suo amante Acì trasformato in Sorgente. Il foglio è collegato a un'omonima scultura, oggi in collezione privata, ancora più esplicita nella ripresa del XII libro del poema ovidiano (per dettagli iconografici come il delfino, la conchiglia e una testa femminile interpretabile come Galatea). Sul disegno e la scultura della *Sorgente*, cfr. A. Catello, schede nn. 65a-65b, in *Gemitto*, cit., p. 184. Per l'ipotesi in merito alla loro iconografia: Brocca, *Gemitto a Roma*, cit., pp. 21-22.
- 36 Cfr. *Gemitto*, cit., p. 191. L'opera di Reni in questione è *Atalanta e Ippomene*, 1620-1625, olio su tela, 192 x 264 cm, Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte (Q349).
- 37 Cortes Casarrubios, *Incontri in Galleria Borghese*, cit., p. 173.
- 38 Il Duca Minimo (G. D'Annunzio), *Nella Galleria Borghese*, in «La tribuna», 22 luglio 1887, pp. 1-2.
- 39 Cortes Casarrubios, *Incontri in Galleria Borghese*, cit., p. 173. Le richieste sono documentate nell'archivio storico della Galleria Borghese, su cui cfr. P.L. Puddu, *L'archivio storico della Galleria Borghese*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. V, XVII, 2, 2025, pp. 154-182, in part. p. 169.
- 40 Cfr. Giusti, *La Galleria Borghese e la villa Umberto I in Roma*, cit., p. 97, n. 320: «La Madonna con Gesù e San Giovannino, di Girolamo Siciolante, detto il Sermoneta». Sull'opera si veda poi A. Iommelli, *Madonna con Bambino e san Giovannino*, Raffaellino del Colle, inv. 320, Roma: Galleria Borghese, 2022. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.13500620> (ultimo accesso: 14 febbraio 2026).

- 41 Cfr. *La collezione Enrico Lucci*, a cura di V. Natale, Biella, 1997, pp. 44-45, n. 14.
- 42 *Ibidem*, n. 13.
- 43 Siviero, *Gemito*, cit.: «In altra occasione, durante una visita alla Farnesina, sotto la volta raffaellasca, gli prese la febbre di copiare una di quelle figure e, in mancanza di carta, la fermò sul rovescio di tre cedole del lotto; un giorno, finalmente, si mise a tradurre il putto di Raffaello, nelle collezioni de l'Accademia di San Luca; e ne trasse un disegno a matita che pareva un cartone dello stesso maestro per la esecuzione della figura all'affresco». Il disegno ispirato alla figura della Farnesina può essere identificato in quello edito in De Marinis, *Gemito*, cit., p.n.n., tav. 259.
- 44 Vincenzo Gemito, *Testa del Mosè*, da Michelangelo, 1915, matita e penna su carta, Napoli, già Collezione Minozzi, riprodotto in *Gemito*, cit., tav. 91.
- 45 Vincenzo Gemito, copia dalla *Sacra conversazione* di Lorenzo Lotto, acquerello e tempera su tavola, 22 x 28cm, Roma, collezione privata. Iscrizione in basso a sinistra: «LORENZO LOTTO/ VENEZIA 1476 n. 155.5 / Borghese Roma V. Gemito / 1915 Ritrasse». Si veda D.M. Pagano, scheda n. 73, in *ivi*, pp. 198-199.
- 46 Siviero, *Gemito*, cit., pp. 83-84.
- 47 Presenziò infatti alla storica serata futurista organizzata al Teatro Mercadante di Napoli il 20 aprile 1910, e in quell'occasione si mostrò simpatizzante verso l'estetica promossa da Filippo Tommaso Marinetti. La cronaca pittoresca dell'evento è raccontata in *La serata futurista al "Mercadante". F.T. Marinetti, i suoi poeti, i suoi pittori, Gemito. Scarpetta ed il pubblico*, in «Roma», 21 aprile 1910. Per l'atteggiamento ambiguo dei futuristi nei confronti del museo, si veda poi L. Simonato, *Bernini scultore. Il difficile dialogo con la modernità*, Milano, 2018, pp. 234-247.
- 48 Cfr. *Le gallerie fidecommissarie romane*, in *Le Gallerie nazionali italiane: notizie e documenti 1. 1893-1894*, Roma, 1893, pp. 79-101, in part. p. 79.
- 49 S. Staccioli, *La palazzina pinciana da sede di collezione principesca a museo statale, in Galleria Borghese*, a cura di A. Coliva, Roma, 1994, pp. 344-359; F. Giacomini, *La Galleria Borghese nell'Ottocento. L'allestimento di Pietro Rosa*, in «Studi di Storia dell'Arte», 33, 2022, pp. 253-264, *id.*, *I destini della collezione Borghese. Acquisizioni, allestimenti, dispersioni nell'Ottocento*, Cinisello Balsamo, 2025. La guida di Giusti permette di avere un'idea di quali fossero le condizioni d'accesso al museo nel 1914, un anno prima della visita di Gemito: «la Galleria è aperta al pubblico tutti i giorni, nei mesi li gennaio, febbraio, settembre, ottobre, novembre e dicembre, dalle 10 alle 16; negli altri mesi dalle 12 alle 18. Nei giorni di domenica è aperta dalle 10 alle 13 e l'ingresso è gratuito; nei giorni feriali il biglietto d'ingresso costa una lira». Cfr. Giusti, *La Galleria Borghese e la villa Umberto I in Roma*, s.d. [ma 1914], cit., p. 20.
- 50 Nella sua disamina sulle fonti caravaggesche pubblicate prima della mostra fiorentina del 1922, Alessandra Casati ha ricordato gli studi sul pittore di Wolfgang Kallab (editi postumi nel 1907 da Julius von Schlosser), Virgilio Saccà (1906 e 1907), Maindron (1908), Giulio Cantalamessa (1908, 1914), Lionello Venturi (1910, 1912) e Longhi (1913). Di quest'ultimo occorre menzionare anche la tesi di laurea discussa con Pietro Toesca all'Università di Torino nel 1911 e gli approfondimenti monografici su Mattia Preti (1913), Orazio Borgianni (1914) e il Battistello (1915). Per i riferimenti estesi si veda A. Casati, *Caravaggio tra naturalismo e realismo: un percorso nella critica attraverso le mostre 1922-1951*, Milano-Udine, 2020, pp. 40-57. Sul tema si rimanda poi al pionieristico A. Berne-Joffroy, *Le Dossier Caravage*, Parigi, 1959., ora anche in *id.*, *Il dossier Caravage: psicologia delle attribuzioni e psicologia dell'arte*, trad. di A. Galansino, Milano, 2005.

- 51 Si veda in Venturi, *Il Museo e la Galleria Borghese*, Roma, cit.: *Davide con la testa di Golia* (1° camera, n. 2, ivi, pp. 18-19); *Giovine con canestro di frutti* (n. 136, 3° stanza, ivi, p. 98); *S. Caterina d'Alessandria* (n. 142, 3° stanza, con un prudente «attribuito» in ivi, p. 100); *Sant'Anna con la Vergine Maria e il Bambino sul serpente* (n. 110, 4° stanza, ivi, p. 106); *Davide con la testa del gigante Golia* (n. 455, 10° stanza, ivi, p. 209). Oggi il *Davide* al n. 2 è attribuito a Battistello da Napoli, mentre la *S. Caterina d'Alessandria* al n. 142 viene ricondotta a un seguace di Dosso Dossi.
- 52 Cfr. l'appendice di G. Agosti, *La perizia dei quadri Borghese documentata nell'Archivio della Galleria. Adolfo Venturi ed altri tra scienza dell'arte e interessi ministeriali*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», XXIII, 1984, pp. 45-72, in particolare pp. 63-66 per le tele caravaggesche autentiche o spurie, stimate come segue: n. 2 Caravaggio, *Davide con la testa di Golia* (lire 1.500), n. 56, Lo Spagnoletto, *San Girolamo* (lire 800), n. 60 Il Gobbo dei Carracci, *Satiro con frutti* (lire 80), n. 110, Il Caravaggio, *Sant'Anna, con la Vergine Maria e il Bambino sul serpente* (lire 10.000), n. 136, Il Caravaggio, *Giovine con canestro di frutti* (lire 100), n. 142, Il Caravaggio, *S. Caterina d'Alessandria* (lire 150), n. 267. Van Dyck, *S. Gio nel deserto* (lire 150), n. 455, Il Caravaggio, *Davide con la testa del gigante Golia* (lire 1.200).
- 53 L. Venturi, *Note sulla Galleria Borghese*, in «L'Arte», XII, 1, 1909, pp. 31-49 in part. p. 41, fig. 6.
- 54 La guida di Venturi (*Il Museo e la Galleria Borghese*, Roma, cit.) precisa il numero di sala e il piano in cui sono esposte tutte le opere; quella di Giusti (*La Galleria Borghese e la villa Umberto I in Roma*, cit.), invece, dà informazioni solo sulle sale in cui sono presentate le sculture – ordinate con numeri romani –, mentre si limita a fornire un ordine progressivo, con numeri arabi, per le tele. Ciononostante, dato che i numeri assegnati ai dipinti coincidono nelle due fonti, è probabile che l'ordinamento della collezione (cioè la selezione e la sequenza delle opere) sia rimasto invariato tra 1893 e 1914.
- 55 Cfr. Venturi, *Il Museo e la Galleria Borghese*, Roma, cit., p. 49 per le indicazioni su questa stanza (indicata come «1° stanza al primo piano», con la volta decorata da Lanfranco con gli dei dell'Olimpo) e ivi, p. 64, per il *Bacchino* al n. 60.
- 56 Un positivo del 1890 ca. probabilmente riconducibile allo stesso servizio fotografico, ma con un'inquadratura più ristretta, è stato pubblicato in M. Ulivi, scheda non numerata, in *Bernini scultore: la tecnica esecutiva*, a cura di A. Coliva, Roma, 2002, p. 106. Sono molto grata a Dario Iacolina per l'aiuto efficiente nel reperimento della documentazione fotografica.
- 57 Si possono distinguere, partendo dal lato lungo opposto a quello finestrato, dal basso verso l'alto e in senso orario: le tele n. 40 (Francesco Albani, *Toeletta di Venere* o *La Primavera*), n. 41 (Lionello Spada, *Concerto*), n. 42 (Guercino, *Il figliol prodigo*), n. 43 (Sisto Badalocchio?, *Gesù deposto nel sepolcro*, già attr. Annibale Carracci), n. 44 (Francesco Albani, *Venere e Adone o L'Autunno*), n. 45 (Giovanni Francesco Guerrieri, *Lot con le figlie*, già attr. Gherardo delle notti), n. 46? ([oggi n. 37, ma in *pendant* con il n. 46], attr. Girolamo Siciolante, *San Paolo*, già scuola bolognese, *un apostolo*), il n. 47 (forse Giovan Francesco Grimaldi, *Paesaggio con pescatori*, già il Bolognese, *Paesaggio*), n. 48 (bottega di Agostino Carracci, *La Maddalena*, già attr. Annibale Carracci), n. 49 (Francesco Albani, *Trionfo di Diana o Inverno*), n. 50 (Sustris Lambert?, *Venere*), n. 51 (Giovanni Francesco Romanelli, *Sibilla*, già attr. Guido Cagnacci), n. 52 (attr. Giovanni Battista Paggi, *Psiche che sorprende amore*), n. 53 (Domenichino, *La caccia di Diana*), n. 54 (Maestro di Hartford, *Frutti*, già attr. Carlo van Vogelar), n. 55 (Domenichino, *La Sibilla cumana*), n. 56 (Caravaggio, *S. Girolamo*, già attr. Josè de Ribera), n. 57 (Francesco Francia, *San Francesco*, già attr. Marco Meloni, *Sant'Antonio da Padova*), n. 60

(Jacopode'Boateri,*Madonna con Bambino tra i santi Antonio abate e Caterina d'Alessandria*), n. 61 (Francesco Francia,*Madonna con Bambino nel giardino di rose*). Si può desumere che in numeri n. 58 (Bottega di Agostino Carracci, *La morte di Santa Caterina da Siena*, già attr. a Ludovico Carracci, 90 x 69 cm), n. 59 (una copia della *Madonna con Bambino e San Giovannino* di Roviale spagnolo, già attr. al Pomarancio, 84 x 65 cm) e il nostro *Bacchino* al n. 60-a (67 x 53 cm) dovevano trovarsi all'inizio della parete finestrata tra la tela di Francesco Francia (n. 57) e l'altra del suo allievo Jacopo Boateri (n. 60).

- 58 Agosti, *La perizia dei quadri Borghese*, cit., p. 58, nota 67. La tela caravaggesca rimase in tali condizioni sfavorevoli fino al 1912, quando Lionello Venturi divenne ispettore della galleria romana. Cfr. G. Agosti, *Un contributo per Giulio Cantalamessa*, in «Venezia arti», VI, 1992, pp. 79-84, in part. p. 82.
- 59 Giacomini, *La Galleria Borghese nell'Ottocento*, cit., p. 259.
- 60 La *Deposizione di Gesù Cristo* (1602-1604) di Caravaggio, realizzata in origine per la cappella della Madonna addolorata nella Chiesa di Santa Maria in Vallicella a Roma, per il Trattato di Tolentino fu trasferita a Parigi, e dal 1816 entrò a far parte delle collezioni della Pinacoteca Vaticana (Inv. 40386). Domenico Morelli la vide dunque probabilmente lì quando ne realizzò la copia in un disegno a tempera in collezione privata (1871-1880). Si vedano F. Bellonzi, *Uno studio caravaggesco di Domenico Morelli a Roma*, in «Studi romani», X, 3, 1962, pp. 299-302, rif. tav. XLIII e più in generale Morachioli, *La «scomparsa» di Morelli*, cit. Il più giovane Michele Cammarano è poi l'autore di uno studio notevole per la *Rissa in Trastevere* (già presso la collezione M. Della Corte di Salerno) di evidente derivazione caravaggesca; il foglio è riprodotto in Bellonzi, *Uno studio caravaggesco di Domenico Morelli*, cit., tav. XLI, n. 2. Nella produzione pittorica e grafica di Mancini, infine, non si contano i rimandi ad accordi cromatici o soggetti prelevati dai dipinti del Merisi o della *koiné* caravaggista. Si pensi a *Ragazzo abbigliato come Bacco* (1874, Milano, Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci), al *Malatino* (1885 circa, Milano, Galleria d'Arte Mainetti), al disegno *Vestire gli ignudi* (1871, Napoli, Pinacoteca dell'Accademia di Belle Arti) o alla più tarda *Inghirlandata* (1915 circa, Genova, Raccolte Frugone). Come Manuel Carrera ha ricordato, del resto, il mito di Caravaggio a Napoli era vivissimo e passava anche dal teatro: al San Ferdinando era andato in scena il dramma *Michelangelo da Caravaggio* di Luigi Marta composto nel 1846 e riedito nel 1854. Cfr. M. Carrera, *La pittura di Antonio Mancini e il collezionismo internazionale. Con nuovi documenti e un'opera ritrovata*, in *Antonio Mancini-Vincenzo Gemito*, catalogo della mostra (Pescara, Museo dell'Ottocento Fondazione Di Persio-Pallotta, 14 ottobre 2023 – 11 marzo 2024), a cura di M. Carrera, F. Mazzocca, et al., Cinisello Balsamo, 2023, pp. 25-39, in part. p. 26.
- 61 Nel 1871 aveva vinto un premio per la scultura al concorso per il pensionato artistico romano con il rilievo *Giuseppe venduto dai fratelli* (Napoli, Galleria d'arte dell'Ottocento dell'Accademia di belle arti). In seguito, tuttavia, sostenne di non ricordarsi niente di quanto visto nella capitale: cfr. D.M. Pagano, *Gemito nella storia e nel mito*, in *Gemito*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, 29 marzo-5 luglio 2009), a cura di D.M. Pagano, Napoli, 2009, pp. 15-25, in part. p. 16. Nel 1911 fu invece a Roma per esporre alla mostra di belle arti a Valle Giulia e all'Esposizione artistica degli indipendenti. Cfr. *supra*, nota 31.
- 62 Sono grata a Lucia Simonato per avermi segnalato questa mostra, sulla quale le informazioni disponibili sono assai esigue. Un accenno si trova in Casati, *Caravaggio tra naturalismo e realismo: un percorso nella critica attraverso le mostre 1922-1951*, cit., p. 55, nota 44.

- 63 P. Ricci, *Arte e artisti a Napoli*, Napoli, 1983, p. 61. Sullo stesso punto si veda poi M. De Micheli, *La scultura dell'Ottocento*, Torino, 1992, p. 266.
- 64 La copia alla Galleria Doria Pamphilj (132 x 98,5 cm Galleria Doria di Roma), forse realizzata da Mario Minniti o da Prospero Orsi, è segnalata negli inventari Pamphilj sin dal 1666. Mahon nel 1953 comprese che il *San Giovanni Battista* di proprietà del cardinale Carlo Emanuele Pio menzionato da Bellori non era l'esemplare Doria ma quello oggi in Campidoglio, che egli stesso rinvenne in ufficio privato romano. In seguito, gli studi di Francesca Cappelletti e Laura Testa hanno potuto dimostrare su prove documentarie che il *Battista* capitolino venne commissionato da Ciriaco Mattei. Si vedano D. Mahon, *Contrasts in Art-Historical Method: Two Recent Approaches to Caravaggio*, in «The Burlington Magazine», XCV, 603, 1953, pp. 212-220: p. 213, nota 7; F. Cappelletti e L. Testa, *Ricerche documentarie sui "San Giovanni Battista" dei Musei Capitolini e sui "San Giovanni Battista" della Galleria Doria-Pamphilj*, in *Identificazione di un Caravaggio. Nuove tecnologie per una rilettura del "San Giovanni Battista"*, a cura di G. Correale, Roma, 1990, pp. 75-101, in part. pp. 80-82; L. Testa, scheda n. 9, in F. Cappelletti e L. Testa, *Il trattenimento di virtuosi. Le collezioni secentesche di quadri nei Palazzi Mattei di Roma*, Roma, 1994, pp. 105-106. Per un prospetto dei vari esemplari del *San Giovanni Battista*, si veda poi F. Scaletti, scheda n. OR39, in *Caravaggio: catalogo ragionato delle opere autografe, attribuite e controverse. Con un regesto completo delle repliche e delle copie*, a cura di F. Scaletti, Napoli, 2017, pp. 138-141.
- 65 *Catalogo della Galleria Doria Pamphilj in Roma. 9ª edizione*, Roma, 1906, p. 32, n. 314. Le altre opere caravaggesche erano *La Maddalena* (ivi, p. 39, n. 380) e *Il riposo in Egitto* (ivi, p. 39, n. 384).
- 66 Il primo disegno (29 x 21 cm) è firmato in basso a destra: «V. Gemito 1909» e in alto a sinistra «1907/ settembre / V. Gemito» e si trova in collezione privata. Cfr. D.M. Pagano, scheda n. 16, in *Gemito*, cit., p. 108. Il secondo, oggi a Capodimonte (GD 2633), presenta in basso a destra la datazione «30 ottobre 1908 / V. Gemito»; si veda *Dal salotto Minozzi al Museo di Capodimonte*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte, 28 novembre-16 luglio 2015), a cura di F. Capobianco, M. Mormone, Napoli, 2014. Il fatto che quest'ultimo inverta l'orientamento delle gambe del *Battista* potrebbe suggerire l'uso di una fonte incisoria.
- 67 A. Schettini, E. Somaré, *Gemito*, Milano, 1944, p.n.n., tav. 124.
- 68 Maltese, *La tradizione caravaggesca nell'arte di Vincenzo Gemito*, cit.
- 69 Si vedano *Studi di pieghe*, matita su carta, Napoli, Collezione Minozzi, in De Marinis, *Gemito*, cit., p.n.n., tavv. 275-276-277; *La nassa*, penna su carta, Napoli, Collezione Minozzi, in ivi, p.n.n., tav. 33; *Natura morta*, acquarello su carta, Napoli, Collezione Minozzi, in ivi, p.n.n., tav. 312.
- 70 *Nudo di bimba* (Napoli, Famiglia Gemito), s.d., riprodotto in A. Consiglio, *Gemito*, Roma, 1932, p.n.n., n. 18.



Fig. 1: Vincenzo Gemito, copia dal *Bacchino malato* di Caravaggio, 1915, 45 x 58 cm, matita e tempera su cartone. Milano, Collezione privata. Su gentile concessione dei proprietari dell'opera.



Fig. 2: Vincenzo Gemito, copia dal *Bacchino malato* di Caravaggio, dettaglio. Milano, Collezione privata. Su gentile concessione dei proprietari dell'opera.

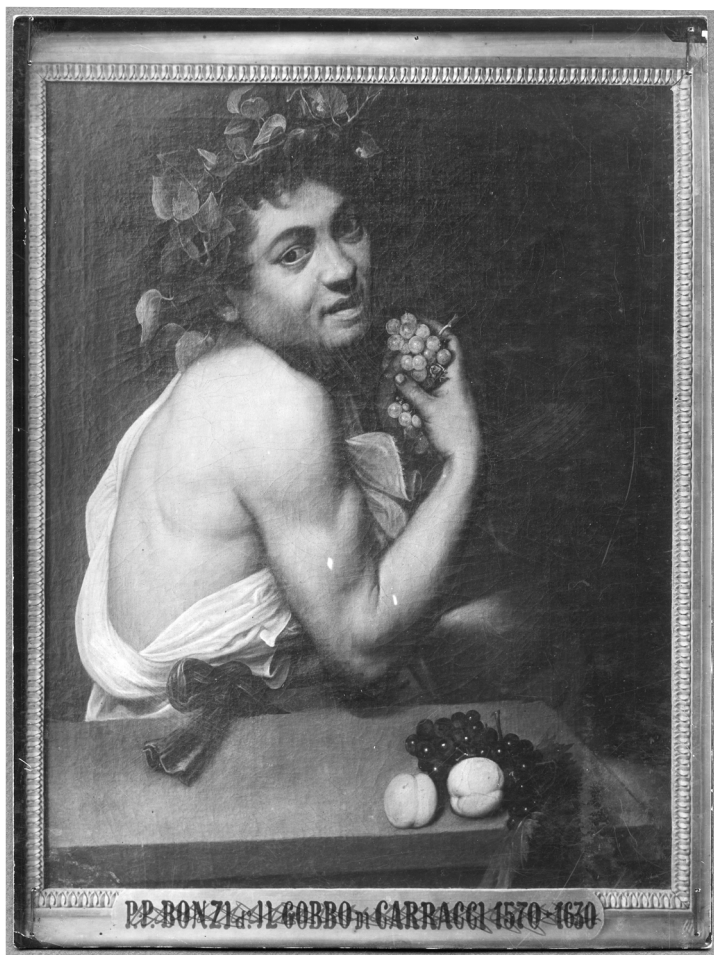


Fig. 3: Autore ignoto, *Il Bacchino malato* di Caravaggio in una cornice con l'errata attribuzione al Gobbo dei Carracci, ante 1927, stampa fotografica su carta. Roma, ICCD - Gabinetto Fotografico Nazionale, Fondo GFN, n. inv. E012445. Su autorizzazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione – MiC.



Fig. 4: Michelangelo Merisi detto Caravaggio, *Ritratto in veste di Bacco*, 1595-1596, 67 x 53 cm, olio su tela. Roma, Galleria Borghese, n. 534. Su gentile concessione della Galleria Borghese, Roma.



Fig. 5: Vincenzo Gemito, *La Sorgente*, 1908, 54,9 x 35 cm, matita su carta. Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte, n. GDS 2677. Su concessione del MiC – Museo e Real Bosco di Capodimonte..



Fig. .6: Vincenzo Gemito, copia dalla *Madonna col Bambino e S. Giovannino* di Raffaellino del Colle, giugno 1915, 28,5 x 21,5 cm ca., matita bianca su carta. Biella, Collezione Enrico Lucci presso il Museo del territorio biellese, Inv. n. 1664. Su gentile concessione del Museo del territorio biellese, Biella.



Fig. 7: Raffaellino del Colle, *Madonna con Bambino e san Giovannino*, 1530 ca., 111 x 88 cm, olio su tavola. Roma, Galleria Borghese, n. 320. Su gentile concessione della Galleria Borghese, Roma.



Fig. 8: Vincenzo Gemitto, copia dalla *Deposizione Borghese* di Raffaello, 1915, matita, carboncino e lumeggiature bianche su carta paglierina, 35 x 21,5cm ca. Biella, Collezione Enrico Lucci presso il Museo del territorio biellese, inv. n. 1663. Su gentile concessione del Museo del territorio biellese, Biella.

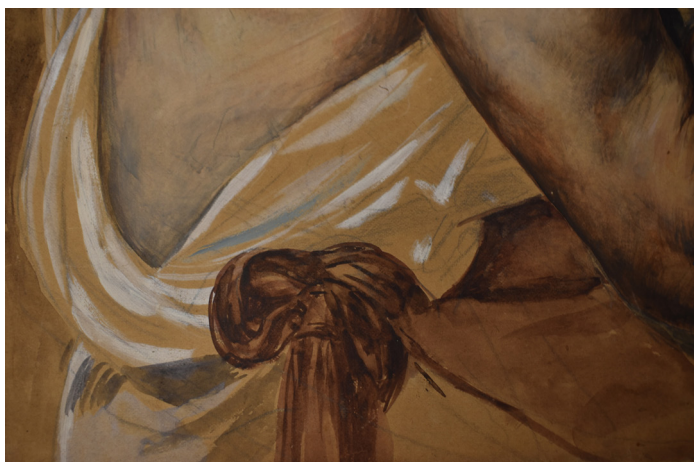


Fig. 9: Raffaello Sanzio, *Trasporto di Cristo morto al sepolcro*, 1507, 174,5 x 178,5cm, olio su tavola. Roma, Galleria Borghese, n. 369. Su gentile concessione della Galleria Borghese, Roma.

Fig. 10: Vincenzo Gemito, copia dal *Bacchino malato* di Caravaggio, dettaglio. Milano, Collezione privata. Su gentile concessione dei proprietari dell'opera.



2502 ROMA Sala principale della Pinacoteca Borghese

Anderson



Fig. 11: Anderson, *Veduta della Sala principale della Galleria Borghese a Roma*, 1890 ca., 21 x 27cm, stampa fotografica su carta. Firenze, Archivi Alinari, n. 2502. Su gentile concessione degli Archivi Alinari, Firenze.

Fig. 12: Autore ignoto, *Salone di Lanfranco*, anni Sessanta. Roma, ICCD - Gabinetto Fotografico Nazionale, Fondo GFN, n. inv. E046887. Su autorizzazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione – MiC.



Fig. 13: Michelangelo Merisi detto Caravaggio, *San Giovanni Battista*, 1602, 129 x 95 cm, olio su tela. Roma, Musei Capitolini, Pinacoteca Capitolina – Archivio Fotografico dei Musei Capitolini, n. FC 349. © Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali.



Fig. 14: Vincenzo Gemito, *Pescatore*, 1907-1909 circa, matita e carboncino su tavola, 28,5 x 20,7 cm. Napoli, Collezione privata. Foto: A. Schettini, E. Somaré, *Gemito*, Milano, 1944, p.n.n., tav. 120.



Fig. 15: Vincenzo Gemito, *Arciere*, 1908-1909 circa, matita e biacca su carta. Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte, n. GDS 2633. Su concessione del MiC – Museo e Real Bosco di Capodimonte.

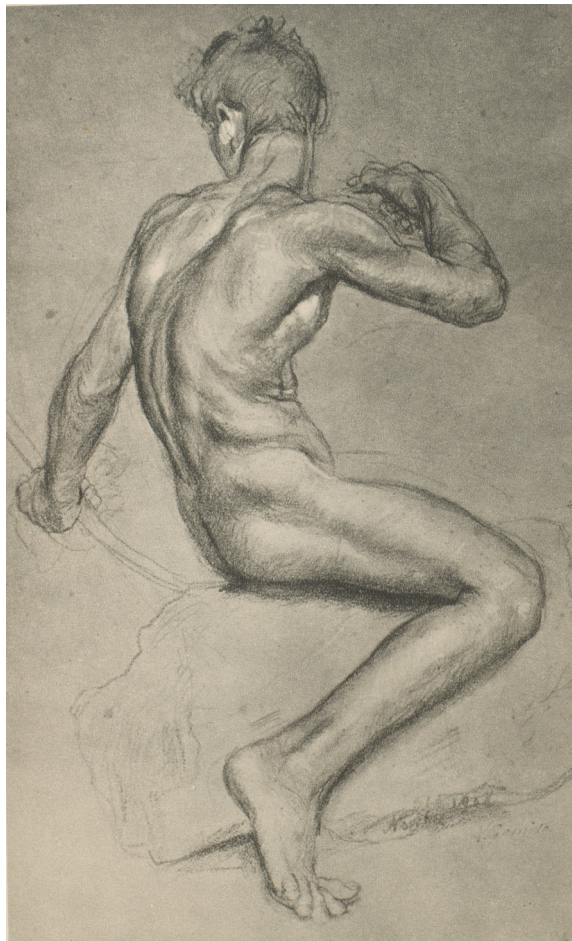


Fig. 16: Vincenzo Gemito, *Adolescente di spalle*, 1915 circa, matita su carta. Milano, Collezione privata. Foto: A. Schettini, E. Somaré, *Gemito*, Milano, 1944, p.n.n., tav. 124.

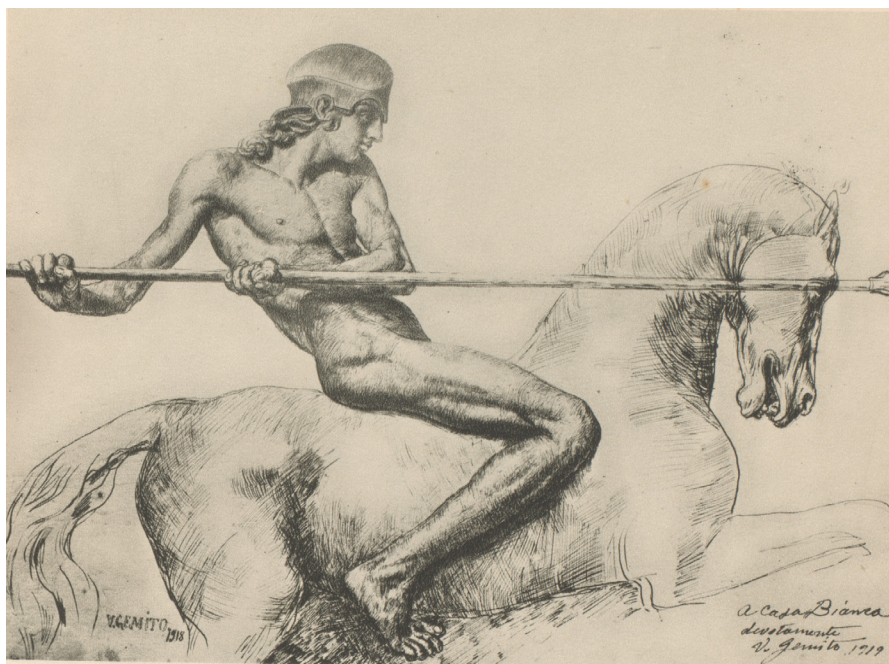


Fig. 17: Vincenzo Gemito, Studio per *Alessandro il Macedone*, 1918 circa, matita e penna su carta, ubicazione ignota. Foto: A. Schettini, E. Somaré, *Gemito*, Milano, 1944, p.n.n., tav. 125.

Che poi il Francucci abbia avuto ragione di attribuire il quadro al Caravaggio, oltre l'autorità che a lui viene per la prossimità della data della sua attribuzione a quella della fattura del quadro, oltre la conferma dello Scannelli, il quadro stesso è testimonianza non



Fig. 6 - Michelangelo da Caravaggio: Il Battista. Roma, Galleria Borghese

dubbia. Il volto di Giovanni è più allungato di quello del David (n. 155), e del Gesù (n. 110), ma è reso più gentile, più ingenuo, di quella ingenuità con tanta ragione rilevata dal Francucci. Il colore dorato delle carni, che sfuma nel bruno alle estremità è caratteristico del Caravaggio, nel suo periodo romano posteriore, alle pitture di San Luigi de' Francesi; e contrasta invece con le tonalità del Valentin, che per amore di ombre livide finisce per

L'Arte, XII, 6.

Fig. 18: Michelangelo Merisi detto Caravaggio, *San Giovanni Battista*, 1609-1610, 152 x 125cm, olio su tela. Roma, Galleria Borghese, n. 267. Foto: L. Venturi, *Note sulla Galleria Borghese*, in «L'Arte», XII, 1, 1909, p. 41.



Fig. 19: Vincenzo Gemito, *Studio per il Pescatore della regina*, 1910-1915, penna su carta.
Napoli, Collezione privata. Foto: A. Schettini, E. Somaré, *Gemito*, Milano, 1944, p.n.n., tav. 118.